

Travestissements verbaux : le carnaval du langage dans le théâtre vicentin

Olinda Kleiman

► **To cite this version:**

Olinda Kleiman. Travestissements verbaux : le carnaval du langage dans le théâtre vicentin. cahier du CREPAL, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, La Fête dans le monde lusophone : le carnaval et son cortège, <http://psn.univ-paris3.fr/monde-lusophone/fonds-general/les-cahiers-du-crepal> . hal-01415973

HAL Id: hal-01415973

<https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01415973>

Submitted on 13 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Travestissements verbaux : le carnaval du langage dans le théâtre vicentin

Olinda Kleiman, CECILLE, Lille³

CREPAL, Paris³

Une culture de l'équivoque¹

« Qui veut pratiquer la science choisisse plaisants équivoques »². Le précepte est éclairant. En sus de son propos immédiat, il nous renseigne, par-delà les siècles, sur les goûts des élites de cour et les pratiques d'une époque. Jean Molinet est au service de la prestigieuse cour du duc de Bourgogne où il occupe la charge d'« indiciaire », chroniqueur officiel. Il est aussi l'une des figures majeures des arts de seconde rhétorique. Élaboré au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance, la période qui précisément nous intéresse, son *Art de rhétorique* entend définir les règles et usages d'une esthétique littéraire, plus précisément de la poésie. Tels qu'ils se présentent, dans le principe d'élaboration préconisé, les arts de seconde rhétorique sont, aux yeux des grands rhétoriciens très préoccupés de perfection formelle, à la fois art, science, jeu. Science et jeu, dans la formule de Molinet, vont, curieusement, de pair. Ils se nouent dans un terme, l'équivoque, donné comme le lieu nécessaire de la création poétique. L'équivoque est l'instrument du jeu, en même temps que le signe tangible de la science de qui l'élabore.

Paul Zumthor le rappelle, dans *Le Masque et la lumière – la poétique des grands rhétoriciens*,

La plupart des traités [...] en fournissent la définition, insistent sur ces jeux savoureux, « pleins sonnants », privilégiés entre tous les procédés que recommandent les règles³.

¹ Cet intertitre renvoie à l'ouvrage de Bruno Roy, *Une culture de l'équivoque*, Paris, Champion-Slatkine, 1992.

² Cité par Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière, la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 269.

³ *Ibid.*

Il s'agit, autrement dit, selon cette analyse du célèbre médiéviste, d'une pratique non seulement très prisée mais incontournable. Sa place éminente dans la hiérarchie des vertus poétiques est inscrite au cœur même du faire par les règles qui en définissent la *technè*. Concevant les arts de seconde rhétorique comme un art du langage à ériger au même plan que les arts musicaux ou picturaux, les grands rhétoriciens pensent trouver dans l'usage de l'équivoque le moyen d'atteindre leur but. Comme Paul Zumthor le fait observer, le procédé est recherché pour ses effets esthétiques « pleins sonnants » – ou, dans le registre du théâtre, spectaculaires. Mais il vaut aussi par ses effets ludiques, une dimension qui est loin d'être négligeable et comporte même des aspects complexes dont l'occasion de briller en société en s'y montrant expert n'est pas le moindre. Ces jeux « pleins sonnants » constituent des démonstrations de virtuosité, qui peuvent, au gré des circonstances, s'inscrire dans le cadre de compétitions ludiques. Soumettant le langage à des expériences inédites, qu'ils poussent aux limites du possible, les poètes explorent les ressources du mot dans ses sons et dans ses sens, désarticulent le discours, recueillent les images surprenantes, et, au jeu de l'équivoque, manipulent les sens, cultivent la pluralité des significations, élaborent plusieurs écrits en un seul, dissimulent un texte primordial dans un autre de moindre intérêt, entretiennent le « trompe-l'œil ». Leur travail, qui fait se lever dans le texte des figures analogues aux anamorphoses, n'est pas sans évoquer, en effet, « l'art de la perspective secrète » des peintres de la Renaissance. Tout se passe, en somme, comme si le système d'images ainsi produites tenait de l'« anamorphose langagière », avec des modes de création mais aussi des formes de réception très comparables.

L'usage de l'équivoque, son fonctionnement et ses applications dans la poésie des grands rhétoriciens sont trop complexes et diversifiés pour pouvoir être traités dans ces pages. Je reviendrai sur ces points, mais en concentrant la réflexion sur la manière vicentine, envisagée dans sa dette à l'égard d'une tradition visiblement constituée mais aussi dans l'indéniable part d'originalité que l'on peut lui reconnaître. Je soulignerai cependant les faits suivants, qui intéressent directement mon propos. D'une part, cet engouement pour l'équivoque, que les grands rhétoriciens ont pratiquée avec *maestria*, n'est pas circonscrit à la cour de Bourgogne ; il est partagé par toutes les grandes cours d'Europe. D'autre part, si la fin première du jeu est l'effet d'art, une autre de ses visées est le plaisir qui en résulte : plaisir pour le poète d'abord, qui passe l'épreuve avec brio ; plaisir pour son auditoire et ses lecteurs, ensuite, qui goûtent pleinement le moment festif offert par le « jongleur de syllabes »⁴ qu'est

⁴ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 244sq.

l'auteur ; et ils le goûtent d'autant plus lorsque auteur et auditoire se trouvent réunis, dans le cadre privilégié d'un temps récréatif mais aussi de sociabilité qu'autorise leur appartenance commune à un cercle d'initiés. Ce plaisir du bon mot est bien ce qui se donne à entendre, dans la citation de Paul Zumthor, à travers le qualificatif « savoureux ». Mais, si ce plaisir est à interpréter dans un sens très général, il ne faut pourtant pas négliger la charge allusive possible de l'adjectif, sur lequel le critique joue assurément à son tour pour évoquer le caractère volontiers piquant de l'équivoque, qui trouve ses terres d'élection dans le champ de l'érotisme. Dans ces cas spécifiques, qui, on en conviendra, ne sont pas les seuls lieux où se niche l'équivoque, la valeur ludique de l'exercice se trouve considérablement renforcée et c'est, pour le coup, le statut du rire qui est en cause. C'est là une question fondamentale que l'on a probablement tendance à négliger dans l'approche des textes. Car on se trouve visiblement aussi en présence d'une culture du rire dont les ressorts, les motivations et les enjeux nous échappent aujourd'hui. On voit bien cependant que celui-ci fait bon ménage avec l'équivoque, qu'ensemble ils sont le « liant » qui soude la communauté pour un temps durable dont la condition de possibilité est ouverte par le temps du plaisir partagé.

Autres temps autres mœurs

C'est dans ce contexte général, d'une culture festive où le rire s'accomplit dans le jeu savant d'« une culture de l'équivoque » propre à l'époque, comme le dit fort bien l'ouvrage de Bruno Roy⁵ ainsi intitulé, que Gil Vicente produit ses textes et les donne en spectacle devant la cour de Manuel I^{er} et de Jean III. Son théâtre ne se réduit évidemment pas à cela. Nous le savons. Mais le fait que cette dimension essentielle de l'art du poète dramaturge ait été délibérément occultée, gommée par des siècles de censure, qui s'exerce aujourd'hui encore sans dire son nom, fausse radicalement l'interprétation de l'œuvre, introduit des distorsions inacceptables, souvent sur le mode moralisateur ou « patriotard ». Je renvoie sur ce point à la célèbre étude de Stephen Reckert, *Espírito e letra de Gil Vicente*, qui fustige ces falsifications et les écueils qu'elles dressent devant le critique :

La Farce de l'Inde illustre bien la fatale difficulté à laquelle, depuis toujours, s'est trouvée confrontée une certaine critique patriotarde qui s'entête à vouloir ériger le grand dramaturge national en paladin de l'Empire⁶.

⁵ *Op. cit.*

⁶ « A Índia exemplifica a fatal dificuldade com que se tem defrontado desde sempre uma certa crítica patrioteira apostada em erigir o grande dramaturgo nacional em paladino do Império ». Stephen Reckert, *Espírito e letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 21. Cf aussi, sur ce sujet, mon article, « Gil Vicente: o texto na sua teatralidade, a letra, a carne, o espírito », dans l'hommage au célèbre vicentiste organisé par le Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, dont la publication par l'Imprensa Nacional – Casa da Moeda est en cours.

Une telle lecture de *La Farce* est en effet aux antipodes de la réception par le public de l'époque pour lequel il ne peut guère s'agir que d'un spectacle croustillant auquel le convie d'emblée un genre qu'il connaît bien et dont il est particulièrement friand. Le genre n'a pas changé, non plus que les règles qui le régissent. Ce qui diffère fondamentalement, en revanche, c'est d'une part la connaissance de ces règles et de l'autre le plaisir que le public y trouvait et n'y trouve plus. « Autres temps, autres mœurs ». La divergence des points de vue tient à cette disparité, inscrite dans les mentalités et les goûts. Elle s'explique d'abord par la méconnaissance de ces temps facétieux, occupés aux « joyeux devis » ou aux délires farcesques. La non prise en compte des conditions de la production et, simultanément, de la réception résulte évidemment de cette ignorance. Une décennie à peine après les dernières représentations de Gil Vicente, des changements cruciaux s'amorcent, sur fond de tension entre Réforme et Contre-Réforme, sous la sinistre férule de cette dernière et de son instrument le Concile de Trente. La célèbre « Querelle du Jugement Dernier », orchestrée par l'Arétin, nous donne toute la mesure de cette rapide évolution. Oubliant, pour l'occasion, qu'il a lui-même cultivé avec brio l'art de l'équivoque obscène, notamment dans ses *Sonnets luxurieux*, « le divin Arétin » adresse « Au grand Michel-Ange Buonarrotti »⁷ une lettre demeurée fameuse où il fustige en des termes implacables, quand ils ne sont pas cyniques, l'impiété d'un art osant offrir en spectacle

[...] dans la plus grande chapelle du monde, où les cardinaux de l'Église, les prêtres vénérables, le vicaire du Christ dans les cérémonies catholiques, avec les ordres et les prières du ciel, confessent, contemplant et adorent Son corps, Sa chair et Son sang

une indécence « qui ferait baisser les yeux de honte dans un bordel »⁸. Cette épître, qu'ont probablement dictée le dépit et l'opportunisme⁹, ne suit que de quelques années – entre quatre et neuf ans – l'inauguration de l'œuvre par le Pape Paul III, en 1541, dans une attitude de profonde dévotion que ne semble pas troubler le moins du monde le caractère obscène par lequel l'Arétin se dit offusqué¹⁰. Il n'en va plus de même de son successeur, Paul IV, qui se déclare choqué par les nudités et n'a de cesse que la fresque ne soit condamnée par le Concile

⁷ L'Arétin, *Lettres* (1492-1556), traduction d'André Chastel et Nadine Blamoutier, Mayenne, Scala, 1988, p. 443-446.

⁸ *Ibid*, p. 443-444.

⁹ Dépit car non seulement Michel-Ange n'a pas tenu compte des conseils de l'Arétin dans son élaboration de la fresque mais n'a pas non plus jugé bon de répondre aux lettres que celui-ci lui avait adressées ; opportunisme car, très désireux, semble-t-il, de coiffer le chapeau de cardinal, l'Arétin s'était considérablement assagi dans ses écrits et avait notamment produit des poèmes à caractère religieux, qu'il avait « dédiés aux théologiens les plus stricts » (André Chastel, *Ibid*, p. 446).

¹⁰ « Le 31 octobre 1541, Paul III et sa cour virent l'œuvre terminée. On raconte que le pontife s'agenouilla sur le sol et pria : "Seigneur, ne m'accable pas de mes péchés quand tu viendras au jour du Jugement Dernier" ». Jacques Lassaing, *La Grande Histoire de la peinture*, tome 5, Les peintres de la Renaissance italienne, Genève, Skira, 1976, p. 65.

de Trente. C'est chose faite en 1563, à la veille de la clôture du Concile. « Le Jugement Dernier » est sauvé de la destruction par Daniele da Volterra qui drape trente-six figures ; cette intervention artistique lui vaudra le délicieux sobriquet de « il bragghettone », le culottier. Nous sommes en 1565. Rappelons pour mémoire que Gil Vicente produit en 1536 son dernier spectacle, *Floresta de Enganos – Une forêt de tromperies*. Entre autres savoureuses réjouissances, cette pièce porte sur les « tréteaux » une magistrale leçon de tamisage administrée par une Jeune Fille à un Juge Suprême du Royaume – « Justiça Mayor do Reino ». À cette nuance près que, ce que le royal public y voit, c'est bien la représentation de l'acte sexuel lui-même, pour sa plus grande jubilation. Que cette noble assistance soit très au fait de ce qui se joue sous ses yeux et de surcroît très à son aise devant ce spectacle obscène ne fait aucun doute. Il faut en effet savoir que cette saynète, dont j'ai déjà proposé une analyse dans un article paru en 1996¹¹, est une adaptation de la dix-septième des *Cent nouvelles nouvelles*¹², un recueil d'histoires lestes destinées à animer les joyeuses veillées du Duc de Bourgogne et de son noble entourage. Si le choix de Gil Vicente s'est porté sur cette historiette, qu'il reproduit de manière relativement fidèle même si le professionnel du théâtre qu'il est y introduit des modifications significatives sur le plan dramaturgique, c'est essentiellement pour deux raisons, en réalité intimement liées : il paraît évident que cette anecdote comique est particulièrement connue des milieux aristocratiques, la circulation des nouvelles étant assurée de cour en cour ; mais on a quelque peine à croire que ce franc succès soit dû au seul récit de la mésaventure d'un personnage de haut rang, victime de la duperie de sa soubrette, qui lui fait tamiser de la farine. À vrai dire, si Gil Vicente retient cet épisode, c'est pour les potentialités théâtrales réelles qu'il renferme grâce au jeu de l'équivoque. Celles-ci ne se révèlent pleinement, dans tout leur joyeux éclat, qu'à la condition que l'on veuille bien – ou que l'on puisse – se situer au-delà des apparences. En manipulant une histoire, certes pas tout à fait dépourvue de malice, mais qui n'est rien d'autre qu'une simple tentative de séduction, pour y dissimuler, sous les mêmes mots, aussi ordinaires qu'innocents, une autre histoire, véritablement obscène, le talent imaginaire transforme ce qui n'est qu'un récit banal en jeu de création mais aussi d'interprétation. S'il n'est pas le seul enjeu de ce divertissement qu'il faut impérativement envisager dans sa fonction collective, de sociabilité, le rire en est cependant, de toute évidence, un enjeu essentiel. Or, ce rire ne peut se produire que si une compréhension minimale du discours est assurée. C'est manifestement le cas ici.

¹¹ Olinda Kleiman, « La réélaboration de la dix-septième des *Cent nouvelles nouvelles* dans *Floresta de Enganos* de Gil Vicente ». Dans Monique Joly et Marie-Françoise Piéjus (éd.), *D'un genre à l'autre, Les langues néo-latines*, Paris, 1996, p. 33-56.

¹² Dans Pierre Jourda, *Conteurs français du 16^e siècle*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1956, p. 76-79.

Le cercle des auditeurs admis aux soirées de « dits subtilz, savoureux, jeux, ris et facéties »¹³, de la cour ducal de Bourgogne, est, comme il va de soi, un cercle d'habitues, connaisseur des règles. Il en va de même pour ce qui est du public de Gil Vicente, poète de cour, chargé des divertissements de la noblesse. Le public courtisan, on le sait, se délecte de ces histoires salaces que le genre très en vogue de la nouvelle cultive, dans le sillage du modèle tracé par Boccace dans le *Décaméron*. *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre en constitue un autre bel exemple, un modèle féminin, cette fois, qui n'est pas véritablement en reste par rapport au masculin, contrairement aux idées reçues. Quelques évidences s'imposent, qui mettent précisément à mal des partis pris de cette nature : non seulement l'aristocratie est férue de ces propos lestes que l'on voudrait réservés au petit peuple grossier et sait d'autant mieux lever le voile de l'équivoque que les récits auxquels parfaire son instruction ne lui font pas défaut, mais, comme le fait observer Bruno Roy, l'homme médiéval, pétri de culture chrétienne, est très exercé dans la « recherche constante du double sens, du second sens caché derrière les banales évidences de la vie »¹⁴, très expérimenté dans l'usage assidu du symbole, auquel il est sans cesse confronté, dans l'approche du « Livre » qui lui est proposée à chaque jour saint. Et l'un et l'autre, le profane et le sacré, l'obscène et le divin n'ont pas encore tracé les frontières qui bientôt les sépareront. L'attestent là encore, pour ne prendre qu'un exemple, les mélanges des genres, qui peuvent nous paraître aujourd'hui très curieux, auxquels se livre Marguerite de Navarre dans ce même *Heptaméron*¹⁵. Ce fait, sur lequel je ne m'attarderai pas davantage ici, vaut cependant d'être signalé. Il constitue probablement l'un des écueils les plus importants dans notre interprétation des textes de cette période qui jouent dans ce registre ludique, et que nous passons au crible de nos propres préjugés, alors que même le religieux est tout à fait susceptible de faire l'objet d'un détournement pour aller enrichir ce que Mikhaïl Bakhtine a appelé la « littérature carnalisée »¹⁶. Dans cet esprit, ces sujets, nobles ou sacrés, sont même les plus recherchés, pour être ceux qui offrent l'assurance d'une carnalisation pleinement opérante, compte tenu de la valeur de l'écart entre l'attendu et le produit.

¹³ Épitaphe de Jean Molinet, par Jean Lemaire de Belges, citée en épigraphe par Paul Zumthor, *op. cit.*

¹⁴ Bruno Roy, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵ La quarante-cinquième nouvelle, parmi d'autres, est à cet égard édifiante. Il y est question d'un tapissier qui, après avoir « baillé les Innocens à sa chambrière », c'est-à-dire après lui avoir asséné quelques coups de verge – et l'on voit bien de quoi il s'agit –, « la mena toute en chemise faire le crucifix sur la neige ». Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, conteurs français du XVI^e siècle, édition établie et annotée par Pierre Jourda, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p. 995-998. Voir aussi le scatologique à l'œuvre dans la cinquante-deuxième nouvelle.

¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1993, *passim*.

Le jeu et ses règles : codes et procédures

J'ai déjà formulé l'hypothèse qu'il existe entre le dramaturge et son public un pacte de tacite connivence¹⁷. Cet aspect, essentiel, se doit d'être intégré à la réflexion sur ce théâtre, qui est un théâtre de cour, au service d'un groupe constitué, dont la composition est peu susceptible de subir des variations notables. Gil Vicente connaît son public, ses goûts, ses exigences ; son public le connaît également, en tant qu'homme qui fréquente les mêmes lieux et probablement partage ces mêmes goûts et en tant qu'artiste dont le style, le langage, la manière spectaculaire lui sont désormais familiers, au moins dans les traits les plus marquants de son art. Cette proximité, qui n'est pas seulement spatiale mais se définit aussi en termes d'idées, de valeurs, d'intérêts artistiques, est de nature à influencer, au moins pour certains spectacles, à la fois le travail d'élaboration, où l'écriture a la part belle, la représentation elle-même et sa réception. À considérer les choses sous cet angle, le sens ne se joue pas à un seul étage, celui de la production, mais à un triple niveau, intégrant le poète-dramaturge, probablement metteur en scène et peut-être même acteur, les acteurs et le public, chacun de ces niveaux opérant des interférences, plus ou moins puissantes, à tous les stades de cette création multiple qu'est le jeu théâtral. Pour une grande partie, ce théâtre est en effet un jeu artistique entre ces trois partenaires, chacun jouant au niveau qui est le sien : le poète comme créateur, l'acteur comme médiateur, le public comme récepteur. Les règles du jeu, tacites, sont connues, comme il a été dit, par la force de l'habitude : sur le fond, elles relèvent de l'exercice, très prisé et abondamment pratiqué en société, de la production d'un texte à sens multiples, dont l'énigme et la devise¹⁸ sont un paradigme, en modèle réduit ; nous en avons un exemple magistral dans *L'Auto das fadas – Le Jeu des fées* –, sur lequel je me propose de revenir ; sur la forme, elles mettent en œuvre le procédé de l'équivoque dont il a été longuement question, l'équivoque étant ici quasi exclusivement élaborée sur le mode érotique. Le public le sait et il faut même croire qu'il l'espère. Il sait donc, de manière globale, où se trouve la clef d'interprétation. Le jeu, pour le dramaturge, va consister à élaborer, comme support de son spectacle, un texte

¹⁷ Cf Olinda Kleiman, « Maria Parda : le vin des étoiles ». Dans *Quadrant*, n° 13, Université de Montpellier, déc. 1996, p. 5-26 ; « Do lobo e da ovelha : história de uma pancada », communication prononcée au congrès de l'A.I.L., Oxford, septembre 1996, publié dans *Quadrant*, Université de Montpellier, 1998, p. 5-21 ; *Sous le masque de l'équivoque, le calembour érotique au service du rire dans le théâtre de Gil Vicente*, mémoire inédit présenté en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Paris4-Sorbonne, 1998, p. 64sq (non publié) ; cf aussi récemment « Une herméneutique du théâtre vicentin : un art de la divination ? », à paraître prochainement dans *Sigila*, n° 26.

¹⁸ Sur ces jeux et leur place dans la société de l'époque, voir Johann Huizinga, *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951 ; Philippe Ariès et Jean-Claude Margolin (éd.), *Les Jeux à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1982 ; Yves Giraud et Claudie Balavoine (éd.), *L'Emblème à la Renaissance*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1982 ; Marie Thérèse Jones-Davies (éd.), *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1981 ; Augustin Redondo, « Le jeu de l'énigme en Espagne ». Dans Ariès, *op. cit.*, p. 445-458.

crypté. Le degré de ce cryptage peut être variable ; il peut s'agir d'un bref passage ou de toute une scène, comme il peut aussi s'agir d'une équivoque globale, portant sur l'intégralité de la pièce. C'est dans cette situation particulière que l'on mesure les véritables enjeux d'une maîtrise des règles pour une compréhension approfondie ; un calembour passé inaperçu, même s'il est délibérément placé en un lieu stratégique, n'aura que des incidences limitées ; mais qu'une équivoque globale ne soit pas repérée et c'est la signification de la pièce qui s'en trouve affectée. Car c'est évidemment dans ce dernier cas que le jeu est pleinement opérant, qu'il se réalise dans ses effets d'art. Et c'est aussi à ce niveau-là que se jouent à la fois le sens, la reconnaissance d'un talent exceptionnel et la puissance du rire, que l'on aurait tort de négliger. Si en effet, au plan de l'écriture, l'artiste a rempli une partie de son contrat, encore faut-il pour qu'il s'en acquitte totalement que le jeu s'accomplisse dans le spectaculaire. Cette partie se joue à son tour sur la scène et dans la salle, en connivence, dans le cadre d'un moment de jubilation collective. Ce que le poète a codé, le spectateur doit le décoder pour accéder à cette jubilation et au rire qui la matérialise, ce qui suppose l'existence de codes partagés. Les processus de codification et de décodification obéissent évidemment aux mêmes principes généraux. Si le discours implique, comme il a été dit, une superposition de sens dont résulte un double discours, sa production exige des modalités spécifiques d'énigmatisme d'un propos qui entend bien être entendu dans tous ses sous-entendus et appréhendé dans la tension qui s'exerce entre ses différents niveaux ; sa compréhension suppose à la fois la connaissance des codes et une certaine habitude des interprétations multiples, car l'exercice, dans sa réception, comporte une double opération, à mener dans l'ordre, mais qui avec un peu d'entraînement se déroule pour ainsi dire simultanément : un décodage, selon la logique exactement inverse à celle qui a présidé à la mise en œuvre par le dramaturge ; un déchiffrement des deux sens, premier et second, dans leur superposition. On sait combien l'homme de l'époque pouvait être rompu à ces jeux, sur le mode sérieux, dans sa pratique constante de la polysémie de l'Écriture sainte, et sur le mode comique et trivial, dont on a des traces aussi diverses que variées. Mais ce n'est pas tout, car la connaissance des règles, de part et d'autre, et la résolution des énigmes verbales ne suffisent pas à créer l'événement théâtral. Si l'on admet, comme il a été dit plus haut, que le divertissement repose en grande partie sur des connivences ludiques, qui s'exercent à des niveaux divers, entre la salle et la scène, entre les spectateurs, les acteurs et le créateur, mais tout aussi bien à un niveau horizontal, au sein du public lui-même, qui ne s'est pas déplacé sans quelque idée préconçue du spectacle et qui de surcroît se trouve là dans une situation de joie partagée, on mesure à quel point il est soutenu par un jeu de tension, amusante et amusée, entre l'attente du public, la production

poétique et le jeu scénique, en un rapport complexe, dont il ne faut pas sous-estimer l'aspect dialectique. Une manière de défi se pose au créateur, que celui-ci doit pouvoir relever. Il y va de la reconnaissance de son talent. On a quelque idée des enjeux à travers l'argument de *La Farce d'Inês Pereira*, dans la leçon de la *Copilaçam*¹⁹, que celui-ci soit authentique ou pas, qu'il soit à prendre au pied de la lettre ou qu'il s'agisse d'un propos plaisant à intégrer au jeu. Répondre au défi et aux attentes ne saurait cependant suffire non plus. Pour être réellement talentueux, l'artiste doit aussi savoir défier l'expectative et la compétence interprétative de son auditoire, déplacer le jeu sur le terrain de l'inattendu, faire en sorte que l'attente soit à la fois satisfaite, décalée, trompée et surpassée. Sans doute ne faut-il pas négliger le fait que l'un des ressorts du plaisir réside dans un jeu de duperie complice, où le public joue le rôle de dupe consentante²⁰. Ce public s'attend aussi à ce que la pièce soit au-delà de son attente, qu'elle déplace le jeu à sa manière, qu'elle surprenne par l'innovation, qu'elle manipule le discours et son intelligence, voire qu'elle intègre quelques embûches, en proposant un cryptage savamment dosé, permettant à la fois d'échapper à l'évidence qui annihilerait la charge ludique et à l'hermétisme qui anéantirait la compréhension.

Pour finir sur ce chapitre, et avant de proposer un exemple de ces lectures à double étage, il me paraît indispensable de fournir quelques explications concernant les modes d'élaboration des images érotiques servant de support au texte équivoqué. D'une manière générale, Gil Vicente ne crée pas les figures érotiques dont il fait largement usage ; il les puise à un fonds commun traditionnel, que la littérature de l'époque reproduit à l'envi et que le folklore nous aide à mieux saisir aujourd'hui. Il n'est pas impossible que certaines d'entre elles appartiennent en propre au dramaturge. Mais comment le savoir, si, avec un peu d'imagination, n'importe qui est en mesure d'en produire et si elles sont susceptibles de se glisser partout, y compris là où on les attend le moins ? Les créations langagières, nous dit Pierre Guiraud, « dérivent des principes et du fonctionnement de la pensée analogique »²¹. Donjons, clochers, tours, carottes et poireaux peuvent, en toutes circonstances, fournir des métaphores phalliques, mines, églises, moulins, salades et autres choux des métaphores du

¹⁹ « O seu argumento é que, por quanto duvidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse s. um exemplo comum que dizem, mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube. E sobre este motivo se fez esta farsa ». - Nous disposons de deux versions de cette farce. Celle de la *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, reproduction en fac-similé de l'édition de 1562, Lisbonne, Bibliothèque Nationale, 1928, et celle d'une feuille volante de la bibliothèque nationale de Madrid. Les deux sont consultables dans une édition synoptique d'I. S. Révah, « Édition critique de l'*Auto de Inês Pereira* », *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente*, Lisbonne, Bibliothèque du Centre d'Histoire du Théâtre Portugais, 1955, tome 2. La leçon de la feuille volante ne mentionne pas de défi mais confirme la glose du dicton.

²⁰ Cf Olinda Kleiman, « Maria Parda : le vin des étoiles », *art. cit.*, p. 6.

²¹ Pierre Guiraud, *Sémiologie de la sexualité*, Paris, Payot, 1978, p. 34.

sexe féminin. Lorsque, dans le *Retrato de la Lozana andaluza*, de Francisco Delicado, Rampín propose à Lozana de « mett[re] l'église sur le clocher » – « Metamos la ilesia sobre el campanario »²² –, ou, pour revenir à Gil Vicente, que la Boulangère du *Triomphe de l'Hiver* envisage de marier le clocher avec le moulin – « vereis vós o campanairo/ casado coa atafona ! »²³, il va sans dire qu'il n'est pas question pour eux de se livrer à des constructions aberrantes mais bien à des galipettes festives. D'autre part, comme le même Pierre Guiraud s'est attaché à le démontrer, chaque mot de la langue est susceptible de s'actualiser dans le domaine de l'érotisme, l'acte sexuel étant

[...] « l'acte » par excellence, l'exemple, le modèle, le paradigme, l'image, le symbole et l'archétype de toute action²⁴.

La sexualité étant ainsi « un faire »²⁵, tout « faire » est de nature à dire l'acte sexuel. Celui-ci peut se déguiser sous les habits les plus anodins, se dissimuler dans les activités les plus banales. On voit d'emblée la difficulté : l'obstacle majeur ne réside pas tant dans le déchiffrement de l'énigme que dans le fait de savoir s'il y a une énigme à déchiffrer. Ce problème est toutefois, sans aucun doute, davantage le nôtre que celui du public de Gil Vicente, le jeu de scène ne se privant certainement pas de clarifier la situation, en partie du moins. On peut en effet imaginer que, compte tenu des circonstances ludiques, un certain suspens soit entretenu au long du spectacle, le dramaturge ayant prévu de laisser éventuellement le spectateur en haleine pour jouer sur ses attentes, déjouer son attention, de manière à mieux le surprendre par l'inattendu. Le jeu opère également à ce niveau où le talent de l'auteur se mesure à la qualité d'un travestissement qui épouse à ce point la forme de l'habit naturel qu'il réussit à duper le spectateur pourtant en alerte. On comprend ainsi qu'il n'est pas primordial que les images soient originales, bien au contraire, puisqu'il faut pouvoir assurer la compréhension minimale du discours ; ce qui importe en revanche, c'est leur agencement. C'est ce dernier qui crée la nouveauté, qui assure la part d'originalité dans l'imitation, produisant l'œuvre d'art au carrefour des enjeux esthétiques et ludiques que celle-ci s'est fixés et qui se jouent dans l'incongru, le « carnaval » du langage, au sens que Mikhaïl Bakhtine accorde au mot « carnaval », de fête du monde à l'envers.

²² Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana andaluza*, édition critique, introduction et notes de Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1985, p. 237 ; cf aussi la note 47, qui en fournit l'explication.

²³ *Le Triomphe de l'Hiver et du Printemps*, édition critique, préface, traduction et notes de Paul Teyssier, Paris, Michel Chandeigne, 1997, v. 1189-1190.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Paris, Grande Bibliothèque Payot, 1993, p. 23.

Le « carnaval » du langage et le monde inversé

Le Jeu des fées constitue une illustration parfaite à la fois de ce jeu théâtral qui se joue aussi dans la salle et de l'esthétique de l'incongruité qui y préside volontiers. « Le jeu est fête », nous dit Paul Zumthor²⁶. Et c'est bien de cela qu'il s'agit. Cette pièce, qui doit beaucoup à la farce et dont les débuts sont déjà prometteurs, notamment dans les propos burlesques, fortement colorés, du « moine infernal », se clôt en apothéose sur un de ces divertissements de salon que l'époque affectionne²⁷. Quittant les « tréteaux » et se mêlant au public, constitué de la famille royale et des courtisans, dames et gentilshommes, les trois « fées marines » s'adressent à la noble assistance, rompue à ces pratique ludiques²⁸, pour la convier à un jeu d'énigmes collectif, les *sortes ventureiras*²⁹. Le principe en est la glose d'un *mote*, un « thème », développé dans un court couplet, un tercet ou un quatrain, selon le cas qui, porté sur un petit papier, fonctionne comme une devise ou un blason, attribué, de cette manière, à la personne de l'assistance à laquelle échoit le papier en question. Le jeu se fait selon deux modalités, marquant ainsi la différence entre la famille royale et les autres membres de l'assemblée. Dans le premier cas, chacun des cinq membres reçoit un papier pré-choisi, dont la devise renvoie à une planète ou à une divinité : on comprend bien que les risques sont ainsi mesurés et qu'aucune place n'est laissée au hasard ; dans le second cas, en revanche, l'attribution se fait par tirage au sort, selon une répartition en deux groupes : celui des gentilshommes, dont le papier comporte un nom d'animal accompagné d'une strophe qui propose une définition mettant en valeur ce qui se donne comme des traits distinctifs, et celui des dames, dont le fonctionnement est identique, à cela près qu'il s'agit de noms d'oiseaux. Et l'on comprend également que le tirage au sort est intéressant, à la fois pour le jeu en tant que tel et pour le rire qui est évidemment sa visée ultime. Pour bien en saisir les enjeux, il importe de savoir que ces devises se présentent comme autant d'énigmes à double sens, qu'il faut impérativement décoder pour en goûter toute la saveur et participer ainsi au jeu de société qui en constitue le cadre. Pour que le jeu se réalise au niveau collectif qui est nécessairement le

²⁶ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 125.

²⁷ Outre les ouvrages déjà cités, voir João Nuno Alçada, « As 'sortes ventureiras' do *Auto das fadas* de Gil Vicente e o *Libro delle sorti o delle venture* de Lorenzo Spirito », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, Lisbonne-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, vol. 38, p. 123-158.

²⁸ C'est un aspect que j'ai eu l'occasion d'évoquer dans l'étude mentionnée plus haut, *Sous le masque de l'équivoque, le calembour érotique au service du rire dans le théâtre vicentin*, présentée à la Sorbonne, en 1998. Ainsi qu'il l'avait annoncé, Paul Teyssier a fait un ajout d'un chapitre à sa thèse, remaniée pour sa publication en langue portugaise, et parue sous le titre *A Língua de Gil Vicente*, aux éditions Imprensa Nacional – Casa da Moeda, à Lisbonne, en 2005. Il s'agit du chapitre XII, intitulé « O carnaval da linguagem », qui fait l'objet des pages 581 à 606. Paul Teyssier y propose une lecture double sur ce modèle, en faisant du reste généreusement référence à mes travaux.

²⁹ J'ai également traité ce passage dans un article à paraître dans *Sigila*. L'esprit en est différent.

sien, on présume qu'il est indispensable que chacun se livre, à tour de rôle et à voix haute, à la lecture du couplet qui lui est échu, avec l'aide éventuelle de la fée qui en a assuré la répartition. Deux cas de figure sont à envisager. Premier cas de figure : le sens caché est immédiatement perçu et le rire qui explose à l'issue de la déclamation est la manifestation éclatante de la pleine réussite du décodage mais aussi de l'encodage ; deuxième cas de figure : une partie du couplet est demeurée hermétique à une partie de l'assistance : ce sont le rire des autres et les explications que l'on imagine fuser qui permettent en premier lieu de parfaire la signification visée dans son intégrité et en second lieu de produire ce rire d'autant plus réjoui qu'il est solidaire, collectivement partagé, et qu'il peut même connaître des effets redoublés en prenant en compte la part d'ingénuité du voisin, dans son interprétation du propos. On n'imagine pas un instant, en revanche, que le jeu de l'équivoque puisse passer inaperçu et que l'assemblée se satisfasse d'une interprétation ingénue, au premier degré, qui ne ferait tout simplement pas sens.

Je me bornerai ici à étudier l'un des couplets dont le choix obéit à une double motivation. L'une va dans le sens de la mise à mal de ces partis pris dont je parlais plus haut : on se figure souvent, de nos jours, que ces subtilités salaces sont affaire d'hommes et plus particulièrement de veillées de corps de garde ; on a là la preuve qu'il n'en est rien. L'autre me permet de me situer en continuité, par rapport à la scène du tamisage dont il a également été question. Ces deux raisons conjointes m'amènent à retenir, pour ce travail de déchiffrement d'un propos volontairement énigmatiqué par le truchement de l'équivoque, l'une des devises attribuée aux dames, qui – ce n'est pas le fruit du hasard – met en œuvre la métaphore visiblement très opérante, du tamisage de la farine. Voici donc l'étrange définition proposée pour le « francelho », la « crécerelle » :

Esta ave sempre peneira e nunca deita farinha. Tal sois vós, senhora minha.	Cet oiseau passe son temps à bluter Sans jamais faire de farine. Ainsi en est-il de vous, madame. (v. 764-766)
---	--

Que nous dit l'énigme ? D'après les équivalences possibles dans le code de l'érotisme,
oiseau = sexe

bluter = coïter

farine = sperme, sécrétions vaginales, plaisir sexuel ou coït.

Si nous partons du principe que l'acception de « coït » est ici à rejeter, puisqu'elle serait en contradiction avec « bluter », deux interprétations sont envisageables, selon le sens attribué à « farine », celui de « plaisir sexuel » ou « sécrétions vaginales », ce qui revient au même, ou celui de « sperme ». Si l'on retient la première de ces acceptions, on comprend que la dame en

question passe son temps à copuler mais ne connaît pas le plaisir, autrement dit, elle est frigide. On peut même être amené à s'interroger sur la reconnaissance accordée au plaisir de la femme. Si l'on privilégie l'autre sens, celui de « sperme », on comprend que l'oiseau en question, et donc la dame qui le détient, copule en effet, sans jamais avoir d'éjaculation. Dans tous les cas, le propos ludique est pleinement atteint. Mais il y a une différence qui me paraît de taille entre les deux interprétations : selon la première, le propos n'est pas tout à fait inoffensif à l'égard de la dame que le hasard a voulu associer à cet oiseau bluteur, au nom castillan évocateur, « cernícalo », celui qui blute, qu'évidemment Gil Vicente connaissait et qui est précisément le trait caractéristique mis en valeur dans l'élaboration de la figure érotique. La dame est ainsi taxée de frigidité, avec une pointe provocatrice qui peut évidemment faire partie intégrante du jeu. Selon la seconde interprétation, le propos est tout ce qu'il y a de plus cohérent. L'oiseau féminin ne connaît effectivement pas l'éjaculation, qui est, on en conviendra, une manifestation exclusivement masculine. Rien que de très normal, donc, que cet oiseau-là. C'est, pour ma part, le sens que je serais inclinée à privilégier, vers lequel me portent à la fois l'idée de « jet » que semble impliquer le verbe « deitar », l'idée d'un jeu qui ne veut pas nécessairement mettre le partenaire en difficulté, l'idée surtout d'un jeu qui réalise, au bout du compte, ses meilleurs effets dans la formulation de l'évidence sous une forme alambiquée qui provoque des attentes d'une autre nature. Quelle que soit la solution apportée à l'énigme, voilà une manière pour le moins comique de parler à une dame de la cour de sa sexualité, apparemment intense et bien assumée, puisqu'elle « passe son temps à bluter »³⁰, selon les représentations ludiques et conventionnelles que l'époque prisait.

Tel qu'il se présente ici, le jeu de l'équivoque, un jeu collectif, à la cour, en présence de la famille royale, est très révélateur. À travers ses deux versants, celui du discours d'évidence, et celui du discours obscène, qui arbore le masque, c'est sa double nature qu'il affiche. Comme le souligne Paul Zumthor, à propos des pratiques des poètes bourguignons, il offre simultanément, « en un rite de reconnaissance, le spectacle d'un monde imposé », si l'on s'en tient aux apparences, et, « par un retournement grotesque, l'envers de celui-ci », si l'on se transfère au plan allusif. Le jeu ne va pas sans quelque ambiguïté en tant que jeu du groupe dominant, qui dicte la règle, instaure l'ordre et simultanément le subvertit. En se livrant, fût-

³⁰ C'est sur le même mode qu'il faut évidemment entendre ces propos de Denis Lourenço à Amâncio Vaz qui se plaint de sa femme : « Pois compadre, cant'à minha,/ é tão mole e desatada/ que nunca dá peneirada/ que não derrame a farinha » et que l'on pourrait ainsi traduire : « Beinh, compère, quant à la mienne/, elle est si molle, elle est si gourde,/ qu'elle est pas fichue de bluter/ sans perdre toute la farine » *Le Jeu de la foire*, v. 542-545. Il ne parle évidemment de sa femme qu'en apparence.

ce dans le cadre de la fête et du rire, à cette pratique transgressive qui prend corps ici dans ce que l'on pourrait désigner comme une esthétique de l'innommable, il reconnaît en quelque manière l'existence possible du désordre au sein de l'ordre.

Princes et prélats aussi vivent dans et de ce monde dont, en en maintenant l'ordonnance fictive, ils ne peuvent pas ne point partager obscurément les contradictions et les désirs : leur propre bouche dit l'envers de leur Loi³¹.

³¹ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 125.